



TITLE:

Le portrait dans A la recherche du temps perdu

AUTHOR(S):

U, Tomoko

CITATION:

U, Tomoko. Le portrait dans A la recherche du temps perdu. 仏文研究
1995, 26: 75-94

ISSUE DATE:

1995-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137830>

RIGHT:

Le portrait dans *A la recherche du temps perdu*

Tomoko U

Introduction

A la recherche du temps perdu est un roman dont les personnages ne laissent pas saisir si facilement leur essence. Ils font des apparitions rapides, incertaines dans diverses scènes, à mesure que se déroule l'intrigue ; de sorte que nous sommes obligée de suivre le courant de récit tout au long. Notre embarras concerne un mode d'organisation textuelle particulier, le portrait : « [...] description focalisante et en même temps foyer de regroupement et de constitution du « sens » du personnage [...], lieu où se fixe et se module dans la mémoire du lecteur l'unité du personnage [...].¹⁾ » Jean-Yves Tadié résume parfaitement le lieu où réside le problème : « Proust garantit à ses personnages un état civil, non un portrait.²⁾ » L'ambition du présent travail consiste à analyser la cause et la signification de cette attitude de l'écrivain à travers plusieurs exemples puisés dans le texte définitif et dans l'avant-texte. Les principes de transcription de ces inédits, ainsi que d'autres notes, sont donnés à la fin de l'article.

I. Un exemple d'"éclatement" du portrait

A côté des nombreux figurants et des personnages qui apparaissent et réapparaissent — souvent transformés — dans l'intrigue, le personnage de Françoise se distingue par sa double stabilité. D'une part, parce qu'elle figure dans le roman de manière particulièrement régulière : à Combray et à Paris, en voyage et à la maison, la brave servante suit le héros comme son ombre. D'autre part, parce que l'image essentielle de Françoise demeure identique tout au long du récit, sauf pour ce qui résulte de son vieillissement progressif. Les informations portant sur sa physionomie et sa personnalité se montrent homogènes et seraient faciles à rassembler, mais elles ne sont transmises au lecteur que peu à peu, au fur et à mesure qu'il avance dans sa lecture. Il est légitime de s'interroger sur la signification de cet éparpillement des traits, qui, pour une bonne part d'entre eux, constituaient un ensemble homogène, à une étape de la rédaction du roman.

Parmi les premiers inédits de Proust publiés, on compte un texte présenté sous le titre « Portrait de Françoise » par J.-Y. Tadié en 1971³⁾. Ce texte a fait l'objet d'une autre transcription, allégée, pour la nouvelle édition de la Pléiade : « Un Portrait de Françoise »⁴⁾. Les deux publications recouvrent un même segment du Cahier 5⁵⁾. Comme l'attestent les titres donnés par les deux éditeurs, le segment comprend une rédaction suivie consacrée au personnage de Françoise. Dans l'état définitif du texte, une partie de cette rédaction ancienne disparaît ; ce qui reste se retrouve partagé entre différents volumes du roman. Les éditeurs font état de ce phénomène, et chacun fournit à ses lecteurs un moyen de se reporter de l'esquisse au texte définitif ; Tadié donne en marge de sa transcription des renvois minutieux aux passages correspondants de la *Recherche*, tandis que la Pléiade indique tout simplement quelques références sans véritablement collationner les deux textes. Il est utile de donner ici une table permettant de saisir rapidement le contenu des fragments qui constituent le "portrait" et de les faire coïncider avec l'édition. Après un court résumé du contenu, nous indiquons la numérotation des folios du Cahier par la B.N., puis entre parenthèses, la pagination manuscrite que Tadié nous signale. S'il existe une concordance avec le texte imprimé, nous la donnons entre crochets, les pages de notre édition de référence et les sigles⁶⁾ indiquant le titre du volume concerné.

A) Sa position comme servante

-Son insolence face aux étrangers et la reconnaissance de ses capacités par ses maîtres. 20 (18) r° [I, 53-54. Swann]

B) Sa cruauté et ses affections

-Les autres domestiques ne l'aiment pas, ne restent pas longtemps. 20 (18) r° [I, 122-123. Swann]

-Françoise aime ses neveux et nièces. 21 (19) r° [I, 122. Swann]

-Elle torture une fille de cuisine qui "plume" des asperges. 21 (19) r° [I, 122. Voir aussi I, 54, 58, 79, 119-120. Swann]

-Ajout : elle est sensible aux malheurs des inconnus, mais sévère face à la douleur de la femme de chambre. L'épisode du dictionnaire médical. 20 (18) v° [I, 121-122. Swann]

C) La crainte que ses maîtres ont d'elle

-Ses maîtres la craignent. 21 (19) r°

-Ses colères. 21-22 (19-20) r°

D) Ses toilettes, son visage, son caractère

-Elle renouvelle les vêtements usés que Maman lui donne. Son art, son visage et la noblesse de son caractère. 22-24 (20-22) r° [II, 10-11. JF]

E) Sa vie comme membre de la famille

- Elle vit "en symbiose" avec "nous". Ses petits plaisirs : se reposer après le déjeuner ; voir par la fenêtre de la cuisine ce qui se passe chez "la Comtesse". 24-26 (22-24) r° [II, 319, 316-317. CG]
- Elle soigne l'image de ses maîtres. 26-27 (24-25) r° [II, 319, 321. CG]
- Elle regrette son village natal. 27-29 (25-27) r° [II, 317-318. CG]

F) Ses idées politiques et sociales

- Elle est catholique et royaliste. Son respect envers M. de Lassets. 29 (27) r°
- Elle juge un aristocrate républicain. 29-30 (27-28) r° [II, 137-138. JF]
- L'obscurité de ses idées sur la société. 30-31 (28-29) [II, 322-323. CG]
- Elle s'étonne de voir M. Bloch, comptable. 31-32 (29-30) r° [I, 137. JF]
- Son intuition de la personnalité des gens. 31-32 (29-30) v° [I, 28. Swann ; II, 363, 365-366. CG]
- Ses idées sur la richesse et la vertu. 33-34 (31-32) r° [II, 321-322. CG]
- Le héros la taquine au sujet de la politique. 34-35 (31-33) r° [II, 322. CG]
- Son respect envers les "parenthèses". 35 (33) [I, 152-153. Swann]
- Suite de la taquinerie du héros. 35 et 37 (33-34) r°

G) Sa curieuse sensibilité. Son départ.

- Nouveau développement. Elle est sensible aux malheurs lointains mais cruelle envers le héros malade. De nouveau l'épisode du dictionnaire. 38 (35) r°
- Le héros la regrette malgré ses défauts après qu'elle est retournée dans son village. 38-39 (35-36) r°

Le texte du Cahier 5 fournit en soi une présentation complète du personnage. Nous y lisons la description physique et morale de Françoise (D) ; sa situation sociale et ses capacités professionnelles (A) ; son langage —la partie F nous rapporte sa "grande famille" qui signifie en fait "famille illustre" ainsi que la "parenthèse" qu'elle emploie au sens de "parenté". Il ne manque pas d'anecdotes qui illustrent sa personnalité (B, E, F). Ce sont d'ailleurs celles-ci qui occupent la plus large place dans l'ensemble du texte.

La rédaction a ensuite subi un éclatement et des transferts, dont les traces sont assez visibles. Il est vrai que le groupe F a fait l'objet d'un véritable éparpillement, mais les autres, sauf ceux qui ont disparu (C et G), ont respectivement nourri un endroit du texte final : la section A est entrée dans la première partie du roman, la B, toujours dans « Combray », mais un peu plus loin ; le groupe D est placé juste avant le départ pour le premier séjour à Balbec, et le E après le déménagement de la famille du héros à l'hôtel de Guermantes. Cela signifie que l'unité de division correspond, du moins dans cet exemple, non à un fragment isolé mais à un groupe de fragments organisés autour d'un thème, c'est-à-dire à un récit, fût-il minimal.

L'objectif des transferts est maintenant clair. L'écrivain cherche à insérer chacun de ces

courts récits, plus ou moins développés, dans un cadre approprié. on peut déjà reconnaître des motivations à cette opération dans le texte du Cahier lui-même. Le groupe D constitue un ensemble difficile à segmenter davantage, parce qu'il est dirigé par un seul fil conducteur, qui est l'admiration pour l'art et l'esprit avec lesquels Françoise répare de vieux vêtements et s'habille. Il commence ainsi :

Il est quelquefois troublant de voir les efforts d'esprits [...] aboutir [...] à tel trait exquis [...]. Françoise n'avait guère qu'une robe et un bonnet et quelque vieux manteau ou vieux chapeau à Maman [...]. Mais en les portant elle leur communiquait autant de style et de grandeur que Whistler [...] ⁷⁾. (22 (20)r^o)

Cependant, on lit dans le folio 23 (21)r^o la phrase suivante :

On pouvait partir pour le voyage le plus imprévu, sans avoir eu le temps de rien préparer, quand on se retrouvait en wagon, on était toujours sûr⁸⁾ que Françoise était « le mieux ».

Cette phrase introduit apparemment une discordance dans le contexte, car l'art de bien s'habiller n'implique pas forcément la rapidité de l'action. Mais aux yeux de qui connaît le texte définitif, la phrase semble anticiper le montage des fragments. En ce qui concerne le groupe E, on observe une logique de transfert évidente. Etant donné que Françoise jette un regard « sur l'hôtel de la Comtesse » (25 (23)r^o)⁹⁾, il est nécessaire que le déménagement précède cette anecdote.

Si l'écrivain recherche ainsi l'enchaînement des anecdotes, c'est fort "logiquement" que l'on voit se développer notre groupe B dont les fragments sont, dans le Cahier 5, moins liés que ceux des groupes D et E. Dans la version définitive, la femme de chambre souffrant de coliques et la fille de cuisine torturée par l'odeur des asperges se confondent en un seul personnage : la fille de cuisine surnommée par Swann "la Charité de Giotto". C'est à la suite d'un accouchement qu'elle tombe malade ou qu'elle a des coliques ; cela accroît la mauvaise humeur de Françoise quand on la réveille pour l'envoyer consulter le dictionnaire médical. L'épisode des asperges ne fait l'objet que d'une simple relation dans le texte du Cahier 5 :

Il y a un été où elle ne nous a fait manger tous les soirs des asperges que parce que leur odeur donnait d'effroyables crises d'asthme à une fille de cuisine qui fut de cette façon obligée de s'en aller. (21 (19)r^o)

Dans le texte final, l'anecdote est nettement dramatisée et associée avec d'autres passages. C'est d'abord Léonie qui fait allusion à une manie de Françoise : « Vous [Françoise] qui, cette année, nous mettez des asperges à toutes les sauces [...] (I, 54) ». A un reproche de Léonie, Françoise

répond sans vergogne :

[...] c'est une vraie maladie d'asperges que vous avez cette année, vous allez en fatiguer nos Parisiens!

— Mais non, madame octave, ils aiment bien ça. [...] vous verrez qu'ils ne les mangeront pas avec le dos de la cuiller. (I, 58)

Le lecteur apprend plus loin que la fille de cuisine était habituellement chargée de les "plumer", mais c'est encore plus tard que le secret du drame est révélé¹⁰.

Ces redistributions opérées par l'écrivain déconstruisent doublement le texte initial : premièrement parce qu'ils décomposent matériellement la masse du texte primitif en fragments ; deuxièmement parce que le remaniement tend à mêler chaque fragment au récit principal. A ce propos, rappelons que, malgré le titre que lui ont donné ses deux éditeurs, le texte du Cahier 5 contenait plusieurs modèles d'anecdotes plutôt narratives. L'auteur a développé ces noyaux jusqu'à en former des récits au plein sens du terme, c'est-à-dire quelque chose de très éloigné de la "description". Ainsi, le lecteur de la *Recherche* ne peut-il plus compter sur un ou plusieurs morceaux de texte descriptifs, pour obtenir l'image du personnage.

II. La discordance des images et l'unité du personnage

Etant donné que les informations sur les personnages ne sont fournies que sporadiquement dans le roman, le lecteur est obligé de les assimiler dans l'ordre où elles lui parviennent. De nouveaux éléments s'ajoutent aux connaissances déjà acquises non seulement de manière à les compléter, mais aussi à les renouveler radicalement, en provoquant un étonnement du héros, du lecteur et, parfois, d'autres personnages du roman. La transformation des personnages s'arrête là où se termine la *Recherche*, mais il n'est pas toujours possible, même après une lecture attentive du roman entier, de fixer une image cohérente de chacun d'eux. Certains personnages restent énigmatiques ; d'autres, à force de métamorphoses complètes et répétées, finissent par nous laisser dans l'incertitude. Ce phénomène tient, du moins jusqu'à un certain degré, à un procédé de formation des personnages et à une conviction de l'écrivain. L'essentiel de ce procédé proustien lui-même est déjà démontré dans de nombreuses études : il s'agit de créer des personnages, de réutiliser ceux qui existent déjà, de leur ajouter de nouveaux traits ou de les fusionner au cours de la rédaction. Nous le verrons de plus près dans l'exemple de Saint-Loup, qui mettra en cause l'existence du "portrait" dans la *Recherche*.

Robert de Saint-Loup est annoncé dans l'intrigue par les propos de Mme de Villeparisis : « Un jeune neveu qui préparait Saumur, actuellement en garnison dans le voisinage, à Doncières, devait venir passer auprès d'elle un congé de quelques semaines [...] (II, 87) ». Au dire de la tante qui vante la bonne nature de son neveu, le héros imagine l'amitié qu'il pourra

nouer avec lui. Or, contrairement à cette anticipation, le jeune militaire d'une élégance exquise provoque par son attitude et ses expressions une certaine antipathie du héros :

Cette insolence que je devinais chez M. de Saint-Loup, et tout ce qu'elle impliquait de dureté naturelle, se trouva vérifiée par son attitude chaque fois qu'il passait à côté de nous, le corps aussi inflexiblement élané, la tête toujours aussi haute, le regard impassible [...]. (II, 90)

Mais il se produit un revirement d'opinion sur la personnalité de Saint-Loup, d'autant plus brusque que le premier jugement était sévère, dès que ce dernier rend une visite au héros et exprime « une envie extrême de me [le héros] voir plusieurs heures chaque jour [...] je vis cet être dédaigneux devenir le plus aimable, le plus prévenant jeune homme que j'eusse jamais rencontré (II, 91) ». L'image de Saint-Loup qui oscillait entre "bon" et "mauvais" semble se fixer définitivement, après cette déclaration du héros. Mais ce n'est qu'un point de vue temporaire ; on ne s'en rend compte que plusieurs centaines de pages plus loin, quand une conversation est rapportée :

« Comment! vous ne savez pas faire renvoyer quelqu'un qui vous déplaît? Ce n'est pas difficile. Vous n'avez, par exemple, qu'à cacher les choses qu'il faut qu'il apporte [...]. » Je restais muet de stupéfaction, car ces paroles machiavéliques et cruelles étaient prononcées par la voix de Saint-Loup. (IV, 53)

Le même choc se produit quand on apprend l'homosexualité de Robert¹¹⁾ après toute une série d'épisodes relatifs à sa liaison avec Rachel.

Plus exactement, l'introduction des nouveaux aspects de Saint-Loup nous oblige à revenir sur les événements antérieurs et à reconsidérer son caractère. D'ailleurs, les deux éléments bouleversants ont été effectivement ajoutés ultérieurement au premier plan du roman. Deux tables¹²⁾ nous permettent d'envisager la transformation de Saint-Loup comme le résultat d'une amplification du plan primitif. Entre l'édition de *Du côté de chez Swann* publiée chez Grasset en 1913 qui annonce le contenu des volumes à paraître, et l'édition — du même volume — par la N.R.F. en 1919 (achevée d'imprimer le 30 novembre 1918) apparaît le titre "Nouvel aspect de Robert de Saint-Loup", absent dans l'annonce de l'édition de 1913.

Anne Chevalier nous apporte des renseignements sur le détail de cette opération dans sa notice¹³⁾ d'*Albertine disparue* pour la nouvelle édition de la Pléiade et dans une "Esquisse" numérotée XXI¹⁴⁾, annexée à ce volume. Mme Chevalier montre dans ses transcriptions de quelques folios du Cahier 50¹⁵⁾, comment l'homosexualité de Robert a été introduite dans le texte : ce thème apparaît dans la deuxième version du séjour chez Mme de Saint-Loup alors qu'il était absent de la première¹⁶⁾. L'éditeur considère ce remaniement comme assez tardif : « au plus tôt en 1915 »¹⁷⁾. Or, la même édition¹⁸⁾ nous informe que le personnage de Saint-

Loup¹⁹) se trouve dans les placards Grasset de 1913²⁰) tel que nous le connaissons dans la version finale des *Jeunes Filles* ; par ailleurs, le récit de sa passion pour Rachel se trouve déjà assez développé dans les placards de 1914²¹). Il est donc facile — si la datation de Mme Chevalier est correcte — de conclure de ces informations que le personnage de Saint-Loup s'est enrichi d'aspects totalement imprévus lors de sa première monture.

Il ne serait pas inexact de dire que l'épisode de la conversation entre Saint-Loup et un valet de pied de Mme de Guermantes semble quelque peu marginal dans le caractère de Robert par rapport à son homosexualité, qui est aussi une invention postérieure aux premières rédactions. Nous pourrions en trouver la raison dans la façon dont Proust a effectué ses ajouts. En effet, la conversation est brutalement insérée dans la rédaction principale — elle figure sur un morceau de papier collé à un folio du manuscrit²²), alors que l'autre ajout (l'homosexualité de Saint-Loup) a été opéré avec plus de soin. C'est toujours l'Esquisse XXI d'*Albertine disparue* qui nous en fournit des preuves : l'inversion de Saint-Loup apparaît, comme nous l'avons vu, dans le Cahier 50 ; mais Proust préparait d'autres fragments dans le Carnet 3 et le Cahier 59²³) en vue de compléter le nouveau "portrait" de Robert.

Mme Chevalier considère ces deux ajouts en corrélation étroite : l'éditeur qualifie l'insertion de la conversation dans le manuscrit comme « une préparation pour le Saint-Loup révélé ultérieurement »²⁴). Mais l'examen du contexte dans lequel la conversation est insérée dans le roman n'est guère convaincant. Après la fuite d'Albertine, le héros charge Saint-Loup d'une mission auprès de Mme Bontemps ; puis ce dernier revient en faire le rapport. La conversation en question est glissée entre l'annonce de l'arrivée de Robert : « [...] Saint-Loup arriva. (IV, 52) » et son compte rendu : « Il me dit d'abord [...] (IV, 54) ». L'insertion semble si artificielle qu'elle nécessite une justification :

Avant de dire pourquoi les paroles qu'il me dit me rendirent si malheureux, je dois relater un incident qui se place immédiatement avant sa visite et dont le souvenir me troubla ensuite tellement qu'il affaiblit sinon l'impression pénible que me produisit ma conversation avec Saint-Loup, du moins la portée pratique de cette conversation. (IV, 52-53)

Cette phrase attire notre attention parce qu'elle met en lumière le but de cette insertion que Proust a voulu faire au risque de se montrer maladroit. Les propos cruels prononcés par Robert ont pour fonction de minimiser la valeur de son rapport et, par la suite, de laisser obscures les intentions de Mme Bontemps et d'Albertine sur le retour et le mariage de cette dernière. Bref, l'anecdote de la conversation surprise par le héros s'attache moins au personnage de Saint-Loup qu'à celui d'Albertine, rendu ainsi encore plus énigmatique.

Autrement dit, ici, l'unité de la personnalité de Robert laisse la priorité au déroulement de l'intrigue avec une brutalité beaucoup plus sensible que dans d'autres d'ajouts. Cet "oubli" de la personnalité de Saint-Loup nous semble d'autant plus étonnant que celui-ci représente le

modèle idéal du jeune aristocrate, dont l'archétype — Henri de Réveillon — existait dès l'époque de *Jean Santeuil*. Ce montage est rendu possible par la théorie de la personnalité que Proust fait exprimer à son héros-narrateur çà et là dans le roman. Legrandin, par exemple, dont le snobisme a été dévoilé dans « Combray », se montre sous un tout autre aspect par sa dévouement à la grand-tante du héros. Le narrateur commente cette manifestation d'altruisme de la façon suivante : « Le snobisme est une maladie grave de l'âme, mais localisée et qui ne la gâte pas tout entière (III, 524) ». Ce sont aussi les Verdurin qui nous stupéfient par leur revirement : ce couple, qui a manifesté tant d'animosité à l'égard de Saniette, jusqu'à le mettre à la porte, lui offre une rente en apprenant sa ruine et sa maladie. Ce brusque changement serait quasi inacceptable sans l'explication du narrateur qui termine l'épisode :

[...] je conclus à la difficulté de présenter une image fixe aussi bien d'un caractère que des sociétés et des passions. [...] si l'on veut cliquer ce qu'il a de relativement immuable, on le voit présenter successivement des aspects différents [...] à l'objectif déconcerté. (III, 830)²⁵⁾

Chaque "portrait", chaque image des personnages proustiens, confectionnés d'après cette conviction, peuvent être renversés à tout moment et remplacés par un autre, qui n'est, à son tour, que provisoire. Naturellement, le "portrait" en tant que « lieu de constitution du sens de personnage »²⁶⁾ ne peut plus subsister dans la *Recherche* ; le portrait classique disparaît du roman en même temps que l'idée balzacienne de personnages-types.

III. Usage proustien du portrait

Les ajouts peuvent diversifier le caractère des personnages au point que le lecteur a l'impression d'avoir été "trompé", lorsqu'il découvre ces aspects initialement imprévisibles. Mais pour le baron de Charlus, l'un des personnages dont le "secret" reste le plus longtemps caché, la dissimulation de la personnalité semble délibérée.

Charlus apparaît d'abord, dans « Combray », comme l'amant de Mme Swann — selon les habitants de ce petit village. C'est dans les *Jeunes Filles II* que le héros le retrouve ; mais comme le héros adolescent est incapable de soupçonner le baron d'être homosexuel, l'oncle de Saint-Loup reste un personnage énigmatique à ses yeux, même après plusieurs rencontres, chez Mme de Villeparisis ou chez le baron. C'est seulement, comme nous le savons, au début de *Sodome et Gomorrhe I* que le héros découvre la vraie nature de Charlus. Une rapide observation d'un brouillon nous permet de constater que cette dramaturgie de la dissimulation et de la révélation a été programmée très tôt dans l'histoire de l'œuvre. Les premières rédactions concernant Charlus se trouvent dans les Cahiers 7, 6 et 51, les trois derniers des "Cahiers Sainte-Beuve"²⁷⁾, les plus anciens dans la genèse du roman. C'est dans le Cahier 7²⁸⁾

que nous pouvons trouver une esquisse du personnage ; plus exactement, ce Cahier contient cinq passages distincts où le futur Charlus est plus ou moins présent : le premier porte sur son apparition dans une station balnéaire et le dernier sur la découverte de sa vraie nature. Nous allons maintenant examiner ces deux unités rédactionnelles en détail.

Il est intéressant de voir Charlus doté d'un long portrait exceptionnellement descriptif et facile à repérer dans le tissu du texte. Ce portrait se trouve dans la scène où le héros rencontre le baron devant le casino de Balbec sans savoir qu'il est l'oncle de Saint-Loup²⁹). Mais, bien entendu, le scénario ne doit pas nous autoriser à déduire que ce portrait expose le caractère de Charlus. La formation du portrait en question ainsi que les passages qui l'entourent, nous montrent comment l'écrivain a concilié deux exigences contradictoires : la multiplication d'indices sémantiques, propre à la description, d'une part ; et la suspension du sens, d'autre part.

III-1. Le portrait de Charlus à Balbec

La première rédaction portant sur le futur Charlus (nommé, à ce stade, M. de Guercy ou Gurcy ou Guercœur selon les endroits) dans le village qui deviendra Balbec recouvre les folios 29r^o-39r^o et 25v^o-34v^o ³⁰) du Cahier 7. Les rectos présentent un premier jet et les versos des réécritures et des ajouts. La rédaction suit quelques étapes qui seront conservées dans le texte définitif : Montargis annonce l'arrivée de son oncle (29r^o-30r^o) ; le héros rencontre un monsieur d'une attitude bizarre devant le Casino (30r^o-31r^o ; 26v^o-29v^o ; 30v^o-31v^o) ; c'est non seulement M. de Guercy, oncle de Montargis (31r^o-32r^o) mais aussi un Guermantes (29v^o-30v^o ; 31v^o-33v^o) ; le héros est étourdi par les comportements contradictoires de Guercy (32r^o-39r^o ; 33v^o ; 34v^o). On y voit Guercy apporter au héros un « album » du « peintre Z » dans sa chambre ou s'adresser au héros à la plage (33r^o ; 39r^o ; 34v^o).

Certes, ce texte ne comporte, du moins de manière explicite, aucun mot qui affirme l'homosexualité de Guercy ; mais de nombreuses allusions attestent qu'il a été rédigé en supposant une pédérastie cachée. Dans le Cahier 7 par exemple, M. de Guercy porte une « moustache probablement teinte » (31r^o) mentionnée à plusieurs reprises, qui implique un intérêt encore vif pour l'aventure galante. Il est même désigné par ce trait : « Le Monsieur à la moustache teinte » (31r^o). Ce détail devient très significatif dans la scène où le héros reçoit de Guercy un album :

J'étais extrêmement ému parce que jamais un homme de son âge n'avait fait ainsi attention à moi ; je crois que si j'avais osé, je l'aurais embrassé, mais ses vilaines moustaches teintes lui donnaient quelque chose de trop bizarre qui intimidait. (34r^o)

Ou à propos de ses pieds : « son pied qu'il avait tout petit, un vrai pied de femmes [*sic.*] » (27v^o) ; « il me sembla qu'il avait *des* pour un homme aussi grand et aussi fort des pieds

invraisemblablement petits » (30v^o). Ou bien : « Ses mains aussi, fort belles, de vraies mains de femme avaient des mouvements mièvres » (35r^o). La féminité du baron est clairement remarquée par le héros qui se dit :

Ainsi quand il [Guercy] se laissait aller à causer un peu longtemps [ill] on était surpris de le trouver très différent de ce qu'il prétendait être. Je n'*oserais* < aurais > pas < osé > dire qu'il était efféminé puisque c'était ce qu'il haïssait le plus [...]. (35r^o)

Ces exemples attestent bien que la dissimulation de la personnalité de Charlus était soigneusement préparée dès son invention.

Comme nous le savons, les allusions relatives à la nature de Charlus sont moins évidentes dans l'état final du texte. Certains détails crus disparaissent, d'autres sont atténués. L'examen d'un autre Cahier nous permet de constater qu'une bonne partie de cette opération a été menée dès le deuxième stade de rédaction. Il s'agit du Cahier 35³¹), qui est une mise au net du Cahier 7. L'annonce de l'arrivée et du séjour du « baron de Fleurus » (futur Charlus) à « Cricquebec » (futur Balbec) occupe les folios suivants : 17r^o-40r^o, 21v^o-25v^o, 29v^o-30v^o et 32v^o-35v^{o32}) selon les chiffres compostés par la Bibliothèque nationale, et p.161-186 selon la pagination manuscrite. Cette pagination porte sur tous les rectos cités et les versos 33 et 34. La rédaction sur un verso non numéroté à la main est destinée, la plupart du temps, à compléter la rédaction sur les rectos.

Nous pourrions classer les remaniements qu'a subis le premier texte dans son étape suivante en trois catégories : suppression de certains passages ; introduction (ou développement) de détails et d'épisodes ; changement de rôle entre personnages et modification d'interprétation des traits de "Fleurus".

La suppression concerne le plus souvent la description physique. Les mentions des pieds, des mains que nous avons citées plus haut ont disparu ; la moustache subsiste, mais sans être associée à l'idée de teinture : « des moustaches très noires » (Ch 35, 22r^o). Un autre objet majeur de cette opération est le jugement que le héros porte sur les gestes de l'inconnu lors de leur rencontre devant le Casino. Certains passages du Cahier 7 donnent l'impression que le héros est pourvu d'une lucidité suffisante pour pénétrer le secret de l'inconnu. Par exemple : « Je pensai : [...] s'il s' imagine que je suis dupe de la comédie qu'il joue pour le moment il faut qu'il me croit bien bête » (30r^o-31r^o). Dans le passage suivant, il semblerait que le héros soit sur le point de comprendre l'intention de celui qui l'observe :

Il avait beau froncer les sourcils [...] en regardant l'affiche [...] je sentais très bien qu'il [...] eût été incapable de dire ce qui était imprimé dessus, car il *pensait* < devait penser > à tout autre chose. [...] < Sur > son calepin je suis sûr [...] < que > comme dans une scène de théâtre il n'avait rien écrit ou que des mots sans signification. Et que la personne dont il épiait l'arrivée au bout de l'avenue en regardant l'heure n'était qu'un

être imaginaire, créé pour lui donner une contenance. *Comédie pour dissimuler* Une comédie jouée et très mal pour effacer de mon esprit l'idée qu'il m'espionnait [...]. (27v^o)

Le texte du Cahier 35 conserve, comme d'ailleurs le texte final, quelques passages dans lesquels le héros devine le caractère artificiel de certaines attitudes du baron :

[II] [...] tira deux ou trois fois sa montre, [...] < et > fit le geste par lequel on croit signifier qu'on a assez d'attendre *et* qu'on ne fait jamais quand on attend réellement. [...] il respira bruyamment comme on fait non pas quand on a trop chaud mais quand on veut montrer qu'on a trop chaud. (21v^o-22v^o)

Mais ces opinions sont tout de suite associées à l'idée « d'un escroc » (22v^o) de sorte que le héros s'éloigne de la vérité. Le même mécanisme sert à brouiller un trait du baron, ajouté à ce stade : la « légère couche de poudre » est associée à un « visage artificiel de théâtre » (32r^o) plutôt qu'à un signe d'inversion.

On observe un développement considérable du personnage dans le croquis que Montargis donne de son oncle. Le "portrait" qui était assez court dans le Cahier 7 (29r^o-30r^o), s'enrichit de divers traits : ses exercices physiques, son refus d'être présenté à n'importe qui, l'événement à la "garçonnière", les inventions imitées par tous les gens chics³³). Il est à noter que tous les éléments ajoutés concourent au renforcement de l'image primitive de Guercy donnée par Montargis : insolent, viril, grand séducteur.

Si les propos de Montargis accroissent la possibilité pour le héros de s'engager sur une fausse piste, un autre long ajout lui offrira une occasion de corriger son erreur. Dans le texte primitif, la scène de la soirée passée dans le salon de Mme de Villeparisis relatait déjà le regard singulier de Guercy, sa froideur envers le héros, son goût de la virilité, les marches qu'il pratique (Ch 7, 21r^o-34r^o et 33v^o). Dans la seconde version s'y ajoutent les propos de Fleurus au sujet de "l'amour", au cours d'une conversation avec Mme de Villeparisis (34r^o-35r^o). Contre sa tante, Fleurus défend le sentiment de Mme de Sévigné pour sa fille, en alléguant quelques auteurs et conclut ainsi :

< [...] l'important dans la vie n'est pas ce qu'on aime c'est d'aimer[...] > Ce que ressentait Madame de Sévigné *ne* pour sa fille *Shakespeare pour le Cte d'Essex*³⁴) [...] < peut prétendre beaucoup > beaucoup³⁵) plus < justement à ressembler > à la passion que Racine a [ill] dépeinte dans Andromaque ou dans Phèdre, que les banales relations que le jeune Sévigné avait avec ses maîtresses.(35r^o)

La subtilité des propos de M. de Fleurus démontre sa féminité, mais l'écrivain charge la grand-mère de la constater par des mots directs.

« Ces » réflexions sur la tristesse qu'il y a à vivre si loin de ce qu'on aime, - qui devaient le même soir [...] « amener » ma grand-mère à me dire que M. de Guercy Fleurus [...] avait quelque chose qui [...] lui *faisait trouver* « donnait le secret » des des intuitions presque féminines [...]. (33v^o)

Le héros lui-même n'est toutefois pas inconscient d'une certaine mollesse de Fleurus, surtout de la spécificité de sa voix, qui est ainsi décrite dès la première version : « on aurait cru entendre au fond de son gosier, une Célimène qui minaudait [...]. Mais c'était surtout son rire qui était un vrai rire de coquette, si aigu que parfois on se regardait en l'écoutant » (35r^o). Les remaniements apportés dans le Cahier 35 prolongent la description et accentuent le ton mièvre de la voix du baron.

[...] sa voix elle-même, pareille à certaines voix de contralto dont on n'a pas assez cultivé le médium et dont le chant semble le duo alterné d'un jeune homme et d'une femme, se posait à ces moments-là sur des notes hautes, prenait une douceur, et semblait contenir chœurs de mères, de fiancées[,] de sœurs, qui répandaient leur tendresse. Mais la nichée de jeunes filles que M. de Fleurus, avec son horreur de tout efféminement, aurait été si navré d'avoir l'air d'abriter ainsi et dans son cœur ne se bornait pas à l'interprétation, à la modulation des morceaux de sentiment. Souvent tandis que parlait M. de Fleurus, on entendait leur rire aigu et frais de pensionnaires, ou de coquettes ajuster le prochain avec des malices de bonnes langues et de fines mouches. (33v^o-34v^o)³⁶

Les modifications apportées dans le Cahier 35 ne renforcent pas simplement la dissimulation de l'homosexualité du baron. D'un côté, certains indices (les mains, les pieds, les moustaches teintes...) disparaissent ; mais d'un autre côté, d'autres clefs prolifèrent et se développent (les propos du baron, sa voix). Nous pouvons toutefois percevoir dans l'ensemble de ces changements et développements, une stratégie qui vise à diminuer la capacité du héros à discerner la vérité ; ou plus exactement, qui tend à réduire ses sensations visuelles, au profit des sensations auditives.

Or, parmi divers éléments constituant une description, la vue est sans doute un des plus fondamentaux. Rappelons-nous par exemple la description de Charlus devant le casino de Balbec qui commence ainsi : « Je tournai la tête et j'aperçus un homme d'une quarantaine d'années [...] (II, 110). » Et elle s'arrête au moment où le héros quitte sa position d'observateur, avec l'arrivée de sa grand-mère. C'est d'ailleurs cette mise en relief de la vue du héros qui facilite la démarcation du passage descriptif. Le curieux affaiblissement de l'acuité sensorielle semble confirmé par la genèse d'une autre scène, dont l'analyse éclairera la signification de ce phénomène.

III-2. La découverte de l'inversion de Charlus et la vision aveuglée

Le cinquième et dernier fragment rédigé à propos du futur Charlus dans le Cahier 7 recouvre les folios 49r^o-55r^o et 50v^o-54v^o³⁷). Plus précisément, le début de ce segment est consacré à la découverte de la vraie nature de Guercy (49r^o-51r^o, début³⁸), que suit une dissertation sur la « race maudite »³⁹). Bornons-nous à analyser la scène de la révélation et son évolution ultérieure.

Dans le Cahier 7, la découverte suit un tout autre scénario que dans le texte final : un jour, le héros a l'occasion de contempler le « Comte de Guercy »⁴⁰) endormi ; il le trouve fatigué, pâle, vieux, et efféminé. A ce moment, survient l'éclaircissement.

[...] je me dis : Pauvre M. de Gurcy qui aime tant la virilité, s'il savait l'air que je trouve à l'être las et souriant que j'ai en ce moment devant moi. on dirait que c'est une femme ! Mais au moment même où je prononçais en moi-même ces mots il me sembla qu'une révolution magique s'opérait en M. de Gurcy. Il n'avait pas bougé mais tout d'un coup il s'éclairait d'une lumière intérieure où tout ce qui m'avait chez lui choqué, troublé, semblé contradictoire, se résolvait en harmonie depuis que je venais de me dire ces mots : on dirait une femme. J'avais compris, c'en était une ! C'en était une. (50r^o)⁴¹)

Cette version sera rejetée au profit de la rencontre entre Charlus et Jupien. Les détails de l'introduction de cette mise en scène dans le roman, nous restent inconnus. Il n'est pas inutile de résumer ici ce qu'expose Antoine Compagnon dans sa notice de *Sodome et Gomorrhe* pour la nouvelle édition de la Pléiade⁴²). Peu après la rédaction de la version du Cahier 7, Proust ébauche la rencontre entre "Guercy" et "Borniche" (futur Jupien) dans le Cahier 51, qui date de 1909, sans aucune indication de montage toutefois. Mais dans le Cahier 49, datant de 1910-1911, une version de la révélation confirme celle du Cahier 7, ce qui nous semble quelque peu contradictoire ; dans ce Cahier en effet, le héros découvre la nature de Guercy en le regardant endormi dans une loge de l'Opéra. La question est donc double : quand Proust a-t-il décidé d'insérer la "rencontre" avec Jupien, et où entendait-il la placer dans l'intrigue ? Tout ce que nous savons, grâce à un court passage du Cahier 52⁴³), c'est qu'en 1916 la rencontre était déjà située à sa place actuelle.

Dans le texte final de *Sodome et Gomorrhe I*, comme nous le savons, le secret de Charlus est révélé — du moins de manière explicite — lorsque le héros écoute les deux hommes dans une boutique « séparée seulement de celle de Jupien par une cloison extrêmement mince (III, 9) ». Mais le changement de scénario (de la contemplation du baron endormi à la rencontre surprise) n'entraîne pas directement le second transfert (de la vue à l'ouïe). En effet, cette dernière modification est plus tardive que le changement de cadre, et elle en est indépendante.

Nous pouvons retrouver les traces de cette dernière opération dans le Cahier I⁴⁴), manuscrit au net de *Sodome et Gomorrhe I*, et dans un jeu de dactylographies⁴⁵), qui a servi de copie d'impression⁴⁶). Au stade du Cahier I, le cadre du récit est à peu près fixé : le héros se trouve dans l'escalier, où il attend la duchesse de Guermantes ; Charlus vient voir Mme de Villeparisis à une heure inhabituelle ; puis il ressort, et le héros ne manque pas de remarquer des traits féminins sur le visage du baron.

Clignant des yeux contre le soleil auquel il semblait presque sourire, je trouvais à sa figure vue ainsi au repos et comme au naturel quelque chose de si affectueux, de si désarmé que je ne pus pas m'empêcher de penser combien M. de Charlus serait fâché s'il pouvait me voir en ce moment, car ce à quoi me faisait penser cet homme qui était si épris, se piquait si fort de virilité, pour qui rien ni personne n'était assez viril, ce à quoi il me faisait tout d'un coup penser, tant il en avait passagèrement les traits, l'expression, le demi sourire, c'était à une femme! (21r^o)⁴⁷)

La rencontre entre Charlus et Jupien se déroule de la manière suivante : le regard du baron s'arrête sur Jupien au seuil de sa boutique (21r^o) ; Charlus s'éloigne (21r^o), mais revient dans la cour (23r^o).

[...] le Baron [*sic.*] revint sur ses pas, tira une cigarette et entrant délibérément dans la boutique de l'ancien giletier lui demanda s'il aurait du feu. Puis la porte de la boutique se referma et je ne pus plus entendre leur conversation. Au bout d'une demi heure M. de Charlus ressortit, j'entendis Jupien refuser avec force de l'argent que M. de Charlus voulait lui donner. (23r^o)

Le héros continue à observer les deux hommes : Charlus veut se renseigner sur des garçons du quartier, Jupien lui répond glacialement ; mais ce dernier, sans doute flatté par le baron, retrouve sa bonne humeur et montre une expression de bonheur (23r^o-25r^o). Ces remarques conduisent à la réflexion suivante : « dès le début de cette scène une révolution s'était, pour mes yeux dessillés, opérée en M. de Guercy [*sic.*]⁴⁸), aussi complète, aussi immédiate que s'il avait été touchée [*sic.*] soudain par une baguette magique » (25r^o-26r^o)⁴⁹). Mais que désigne "le début de cette scène"? Il ne correspond pas au moment où le héros voit le baron ressortir de chez sa tante, car le héros exprime un peu plus loin son étonnement ainsi :

Je comprenais maintenant pourquoi tout à l'heure [...] j'avais pu trouver que M. de Charlus avait l'air d'une femme : c'en était une! (27r^o-28r^o)

Alors, quand le héros a-t-il découvert le secret du baron? Dès le moment où Charlus et Jupien se sont tacitement reconnus? ou bien quand ils sont ressortis de la boutique? Cette ambiguïté du

Cahier I sera dissipée dans la deuxième dactylographie.

Ce dernier document présente une version assez proche du texte définitif. Le texte dactylographié lui-même montre déjà un écart par rapport au Cahier I remanié ; par ailleurs la dactylographie comporte de nombreux ajouts et corrections, parmi lesquels la scène de “l’écoute”, depuis la boutique voisine de celle de Jupien.

Notre question est celle-ci : à quel moment le héros a-t-il tout compris ? Un premier passage-clé se trouve dans la description de Charlus et de Jupien qui se rencontrent dans la cour et se regardent l’un l’autre.

Dans les yeux de l’un et de l’autre c’était le ciel non pas de Zurich, mais de quelque cité orientale dont je n’avais pas encore deviné le nom < , > qui venait de se lever. (53r^o, nous soulignons)⁵⁰⁾

Il est à noter que dans le passage cité, deux “je” coexistent : celui qui est en train d’observer la rencontre et celui qui raconte en se souvenant de son expérience d’autrefois. Cette narration manque un peu de réalisme, mais elle nous démontre clairement ceci : ce n’est pas en regardant les deux hommes que le héros a compris leur nature cachée.

Après cet échange de regards, Charlus et Jupien sortent de la cour, reviennent l’un après l’autre ; ils entrent dans la boutique. A la différence du texte du Cahier I, nous trouvons à ce niveau une phrase dans laquelle leur homosexualité est déclarée.

[...] je ne doutais plus, pour un insecte très rare et une fleur captive, de la possibilité miraculeuse de *les voir* se conjoindre, alors que M. de Charlus < (simple comparaison [...] sans *prétention* la moindre prétention scientifique de rapprocher certaines lois de la botanique et ce qu’on appelle parfois fort mal l’homosexualité) >⁵¹⁾ [...] avait rencontré < Jupien > [...]. (54r^o)⁵²⁾

Cette phrase se termine en présentant Jupien comme « l’homme qui n’aime que les vieux messieurs » (55r^o). C’est entre ces derniers mots et la phrase qui annonce la fin de la rencontre entre les deux hommes (« Au bout d’une demi-heure M. de Charlus ressortit », 55r^o) que s’intercale la scène d’écoute⁵³⁾. Le long ajout commence ainsi : « *Je dis d’ailleurs* < [ill] alinéa > Ce que je viens de dire ailleurs ici est ce que je ne devais comprendre que quelques minutes plus tard [...] » (55r^o paperole). Et nous savons que “quelques minutes plus tard” le héros entre dans la boutique inoccupée et y entend des sons “inarticulés” mais “violents”. Le mur qui sépare les deux boutiques est percé d’un vasistas ; le héros trouve par ailleurs une échelle dans la pièce. Mais au moment même où il entend les curieux bruits, il n’y est pas encore monté⁵⁴⁾, et ne peut pas apercevoir les deux hommes ; le fatal secret est, par conséquent, découvert uniquement par la sensation auditive.

[...] je me trouvais une échelle serrée jusque-là dans la remise. Et si j'y étais monté, j'aurais pu ouvrir le vasistas et entendre comme si j'avais été chez Jupien même. Mais je craignais de faire du bruit. Du reste c'était inutile. Je n'eus même pas à regretter de n'être arrivé qu'au bout de quelques minutes dans ma boutique. Car d'après ce que j'entendis les premiers temps dans celle de Jupien et qui ne furent que des sons inarticulés, je suppose que peu de paroles furent prononcées. *Enfin, au bout d'une demi heure environ une conversation s'engagea*. Il est vrai que ces sons étaient si violents que *j'aurais pu croire qu'on égorgeait quelqu'un à côté de moi*, s'ils n'avaient pas été toujours repris un octave plus haut par une plainte parallèle, j'aurais pu croire *qu'on égorgeait quelqu'un* qu'une personne en égorgeait une autre à côté de moi [...]. (55r^o paperole, nous soulignons)⁵⁵⁾

Ainsi, le texte de la deuxième dactylographie nous précise non seulement le moment exact de la découverte mais aussi le caractère capital du dévoilement.

L'exemple de Charlus démontre la limite de la description basée sur la vision d'un observateur. Certes, ce type de description assure la présence "physique" du personnage observé dans le texte ; mais rien ne garantit qu'elle soit l'expression symbolique de son caractère, autrement dit, son portrait moral. Si la lecture profonde⁵⁶⁾ de l'apparence du baron est détournée, la description de ce qui est matériellement visible se réduit à la simple notation d'un fragment du monde. Proust profite de ce décalage potentiel entre l'écriture et la lecture pour manipuler le déroulement de l'histoire.

Conclusion

Dans nos exemples, nous avons constaté différentes causes qui excluent de la *Recherche* le portrait du type balzacien. D'abord, une tendance propre au romancier : Proust semble enclin plutôt au "narratif" qu'au "descriptif", au développement dynamique des indices sémantiques et à leur dissémination, plutôt qu'à leur regroupement en tableaux. Deuxièmement, le concept de personnage chez l'écrivain. Le portrait perd sa raison d'être en tant que « lieu où se fixe et se module dans la mémoire du lecteur l'unité du personnage⁵⁷⁾ », car Proust refuse "l'unité du personnage". Et finalement, sa prise de conscience de l'effet que cause un portrait classique dans son récit. L'écrivain, tout en sachant qu'il s'agit d'une présentation mensongère du personnage, confectionne un portrait visiblement descriptif qui paraît même parodique à nos yeux. Nous pourrions considérer le portrait dans la *Recherche* comme un lieu où se dévoilent les idées esthétiques et les procédés de l'écriture de l'auteur.

Notes

• Notre édition de référence est : *A la recherche du temps perdu*, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol. En ce qui concerne cette édition, nous avons noté uniquement le tome et les pages dans nos indications ainsi que dans les références des citations donnés après chaque citation.

• Notre travail contient les transcriptions de certains inédits.

— Leurs références seront données immédiatement après les citations.

— La transcription est de nous sauf indication contraire.

— La transcription allégée est signalée chaque fois.

— Nos principes de transcription sont les suivants :

- la ponctuation originale est respectée.

- les mots et les phrases biffés ou barrés par Proust sont en italique.

- les additions sont entre soufflets : < >

- toutes nos interventions (restitution d'un mot incomplet, etc.) sont entre crochets droits : [].

- les fautes d'orthographe évidentes sont généralement corrigées sans indications particulières.

- les mots illisibles sont marqués par le sigle : [ill]

- une lecture conjecturale est suivie d'un astérisque : *.

- tout autre cas problématique fait l'objet d'une note.

1) Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette, 1993 [1981], p.105.

2) Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Gallimard « Tel », 1971, p.85.

3) Jean-Yves Tadié, « Portrait de Françoise », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 71, n° 5-6, septembre-décembre 1971, p.753-764. L'orthographe qu'on trouve dans le texte du Cahier 5 est "Francoise". Tadié la respecte dans sa transcription.

4) Esquisse IV de *Le Côté de Guermantes*, II, 1032-1041 et ses notes et variantes, II, 1874-1877. Le titre est de l'éditeur. Voir également l'inventaire du Cahier 5 par Bernard Brun, *Bulletin d'informations proustiennes* (désigné ci-dessous BIP), n° 9, 1979, p.25-30.

5) N.a.fr. 16645. Il date en général de 1908-1909. Si Tadié donne comme texte les folios 18r°-36r° et la Pléiade 20r°-39r°, c'est tout simplement parce que le premier indique la numérotation manuscrite des folios et la seconde les chiffres compostés par la Bibliothèque nationale.

6) Les indications "Swann, JF, CG" désignent respectivement *De côté de chez Swann*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Le Côté de Guermantes*.

7) En ce qui concerne nos citations du Cahier 5, la transcription est de Tadié. Nous signalons qu'il respecte l'orthographe et la ponctuation de Proust.

8) L'orthographe qu'on trouve dans le Cahier est "sur".

9) Tadié indique qu'il s'agit de la comtesse de Guermantes. Voir la note 16 de l'article cité, p.758.

- 10) I, 79 et 120-121.
- 11) IV, 257 et suiv.
- 12) Ces tables sont reproduites, par exemple, dans Albert Feuillerat, *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Genève, Slatkine, 1972 [1934].
- 13) IV, 993-1038.
- 14) Esquisse XXI d'*Albertine disparue*, IV, 741-747.
- 15) N.a.fr. 16690.
- 16) Voir Esquisse XXI.1 et XXI.2 d'*Albertine disparue*, IV, 741-742 et notes.
- 17) IV, 1020. Nous signalons que la première version date de 1911. A propos de la démonstration sur la datation, voir la notice d'*Albertine disparue* (IV, 993-1038), en particulier IV, 1005-1006, 1018, 1020-1021.
- 18) Voir les notices et la note sur le texte de *Jeunes Filles* de la nouvelle édition de la Pléiade, notamment : I, 1304 et II, 1323-1325.
- 19) Saint-Loup porte encore, en 1913, le nom de Montargis.
- 20) N.a.fr.16754 et 16753.
- 21) N.a.fr.16761.
- 22) « en ce qui concerne le premier passage, dit l'éditeur, — la conversation, surprise par le héros [...] —, il est écrit sur une feuille volante, collée dans le manuscrit » (IV, 1018). La note 4 de cette page précise l'endroit où s'intercale cet ajout : « [...] dans le manuscrit, paperole collée entre les folios 65 et 66 ». Nous signalons de notre part que ce "manuscrit" désigne plus précisément le Cahier XII (n.a.fr. 16719), commencé au début de 1916.
- 23) Voir Esquisse XXI. 3-5, IV, 744-746. Le Carnet 3 est considéré comme commencé en 1914 ; le Cahier 59, un des cahiers d'ajoutage, date de 1921-1922.
- 24) IV, 1018. Il semble qu'Anne Chevalier date l'introduction de l'inversion de Saint-Loup dans l'intrigue en s'appuyant sur ce rapprochement. Le Cahier XII où la "conversation" est insérée est considéré comme commencé entre la fin de 1915 et le début de 1916. (En ce qui concerne cette datation, voir IV, 1019 et sa note 3.) Si la conversation en question "prépare" l'autre révélation comme le dit Mme Chevalier, cette dernière doit être ajoutée "au plus tôt en 1915". Cette démonstration ne nous paraît pas irréfutable.
- 25) Il ne serait pas inutile de signaler que l'épisode de la rente est issue d'un ajout au niveau du manuscrit au net. Voir le texte : III, 827, 2e § — III, 830, fin du 1e § ainsi que les variantes : b et c de la p.827 et c de la p.830.
- 26) D'après Hamon. Voir notre introduction.
- 27) Sur ce point, voir Bernard Brun, « L'inventaire de contenu des Cahiers Sainte-Beuve », p.7-10 ; Claudine Quémard, « Inventaire du Cahier 7 », p.63-68 ; Elisabeth des Portes, « Inventaire du Cahier 6 », p.69-74 ; Bernard Brun, « Inventaire du Cahier 51 », p.75-77. Tous sont parus dans : *BIP*, n° 9, printemps 1979. Voir également : Bernard Brun, « Table des matières du Contre Sainte-Beuve », *BIP*, n° 19, 1988, p.7-14 ; *Matinée chez la Princesse de Guermantes : Cahiers du Temps retrouvé* édité par Henri Bonnet et Bernard Brun, Gallimard, 1982. Les trois Cahiers datent de la fin 1908 - début 1909.
- 28) N.a.fr. 16647.
- 29) Dans le texte final, II, 110-112.
- 30) Ce texte est transcrit dans deux travaux : Jeremy Donald Whiteley, *The Development of Proust's style in A la recherche du temps perdu from the Cahiers de Brouillons to the final version*, [s.l.],

[s.n.], 1982, thèse dactylographiée, philosophie, Cambridge, f. 60-71 (30 r^o-32 r^o et 25 v^o-29 v^o) ; Esquisse LXIII des *Jeunes Filles II*, II, 921-926 (30r^o-39r^o).

- 31) N.a.fr. 16675. Il date de 1912.
- 32) J. D. Whiteley transcrit dans sa thèse les folios suivants : 22r^o-26r^o (premier tiers), 21v^o-24v^o.
- 33) Cahier 35, 17r^o-20r^o et 18v^o.
- 34) L'exemple de Shakespeare a probablement été biffé parce qu'il faisait trop directement allusion à l'homosexualité.
- 35) Un de ces "beaucoup" aurait dû être effacé.
- 36) Nous avons simplifié ce passage en supprimant des mots biffés, qui sont particulièrement nombreux, et en omettant de distinguer les corrections du premier jet.
- 37) Voir Esquisse I de *Sodome et Gomorrhe*, III, 923 deuxième §-928 fin.
- 38) Cette partie correspond à : III, 923 deuxième §-924 22e ligne jusqu'à « [...] tout ce qu'ils font. »
- 39) Les versos des folios 50-54 contiennent les compléments de la dissertation sur la race maudite. Nous signalons que dans les versos des folios 53-54, apparaît la comparaison entre les hommes et les plantes, comparaison qu'on retrouve développée dans le texte définitif, mais dans un autre cadre.
- 40) Dans le Cahier 49, cette scène est placée dans une scène plus longue à l'Opéra : M. de Guercy s'endort dans une loge ; le héros le surprend (44r^o-46r^o). Voir Esquisse IV de *Sodome et Gomorrhe*, III, 943-946 fin du deuxième §.
- 41) Nous avons allégé la transcription.
- 42) Voir la notice de *Sodome et Gomorrhe* de la nouvelle édition de la Pléiade par Antoine Compagnon (III, 1185-1261), en particulier III, 1202-1221. Voir également les Esquisses I-IV de *Sodome et Gomorrhe* (III, 919 - 960).
- 43) Un Cahier de complément au brouillon de *Sodome et Gomorrhe*, rédigé pendant la guerre. Le passage en question figure au recto du folio 1, qui est repris dans l'Esquisse III. La rédaction date de 1916 ou un peu avant.
- 44) N.a.fr. 16708. C'est le premier des vingt Cahiers du manuscrit au net de la fin de la *Recherche*. Il a été rédigé au printemps 1916.
- 45) N.a.fr. 16738, folios 49-76. Nous l'appelons "la deuxième dactylographie", car il en existe un autre jeu, antérieur à celui que nous examinons.
- 46) Au sujet du Cahier I et des documents postérieurs à lui, voir la notice de la nouvelle édition de la Pléiade déjà citée, l'introduction de *Sodome et Gomorrhe I*, Flammarion « GF », 1987, p.7-58 par Emily Eells-Ogée et ses articles : « La Publication de *Sodome et Gomorrhe* », *BIP*, n°15, p.65-84, 1984 et n°16, p.19-23, 1985.
- 47) Rédaction sur un papier collé. La transcription est allégée.
- 48) Le personnage doit porter, à ce stade, le nom de Charlus.
- 49) La transcription est allégée.
- 50) Le nom de Zurich provient des phrases qui précèdent le passage cité. Voir le texte : III, 7-8.
- 51) Ajout manuscrit en bas du folio.
- 52) Voir aussi le texte : III, 9, premier §.
- 53) L'ajout est rédigé sur plusieurs morceaux de papier collés l'un sur l'autre, dont l'ensemble est probablement attaché dans le haut du folio 55. Nous appelons ces papiers collés : 55r^o paperole.
- 54) On ne peut savoir exactement quand il y est monté : « Enfin au bout d'une demi heure environ (pendant laquelle je m'étais hissé à pas de loup sur mon échelle afin de voir par le vasistas que je

n'ouvris pas) [...] » (55r^o paperole et III, 11). Nous signalons que dans la rédaction primitive sur la paperole, le héros n'utilise jamais l'échelle. Voir la transcription *infra*.

55) Voir aussi le texte : III, 11.

56) A propos de cette notion, voir Hamon, *op. cit.*, notamment p.60-64.

57) D'après Hamon. Voir notre introduction.

[付記] 本稿は、文部省科学研究費補助金による研究成果の一部である。